Arno Holz und die jüngst-deuts... bewegung

Karl Hans Strobl



Arno Holz.

(Mit gütiger Erlaubnis des Inselverlags in Leipzig.)

Arno Holz

und die jüngstdeutsche Bewegung

von

Dr. Karl Hans Strobl.

Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung.
Berlin 1902.

Als im Jahre 1885 eine Broschüre Bleibtreus dem großen Publikum bekannt machte, daß eine Revolution in der Litteratur eben daran sei, alle althergebrachten, versteinerten Begriffe umzustürzen, begegnete diese Nachricht dem ungläubigen Staunen der weitesten Kreise.

Man hätte den Versicherungen Bleibtreus blindlings vertrauen müssen, und dazu waren weder Bleibtreu noch seine neuen Titanen bekannt genug.

Und doch waren neue Kräfte schon seit Jahren an der Arbeit. Es war ein geheimes Leben im europäischen Geiste, ein seltsames Drängen, das erste Morgenrot einer anderen Zeit.

Es war nach einer Periode ödester Gelehrtenlitteratur. Man hatte es endlich satt, Geschichte, Kulturgeschichte und andere verwandte Wissenschaften nur als Dekorations- und Kostümrumpelkammern betrachtet zu sehen.

Dem nationalen Aufschwung der siebziger Jahre und der Errichtung des Deutschen Reiches war eine erhöhte Anteilnahme an der Vergangenheit des deutschen Volkes gefolgt. Wenn man in den Tagen der Befreiungskriege und der erbärmlichen Metternichiaden an die Ahnen als Vorbilder und stolze Rufer zum Streit gedacht hatte, so freute man sich jetzt an seinem nationalen Besitz mit dem heiteren Behagen des ruhig Genießenden.

Es begann ein Wühlen nach Stoffen in der Geschichte Deutschlands. Aber man hatte wohl Stoffe und Kostüme, doch man hatte nicht die Gestalter. Die Zuckerwasserpoesie der Julius Wolff und Baumbach fand begeisterte Aufnahme beim größten Teil des

Publikums wegen des Zuckerwassers und stillschweigende Duldung bei dem kleineren Teil, den Verständigen, wegen ihrer nationalen Stoffe. Es war ein antiquarischer Geschmack über Deutschland gekommen, und im Kunstgewerbe ward eine Renaissance der deutschen Renaissance versucht. Schwer wie die Eichenschränke und breitbeinigen Tische schritten die germanischen Helden Felix Dahns einher, und die „Ahnen“ Gustav Freytags zeigten recht deutlich den Mangel der ganzen Richtung an künstlerischem Empfinden. Eben deshalb, weil das Werk mehr sein wollte, als „Bilder aus deutscher Vergangenheit“, weil es nicht bloß das wissenschaftliche Werk eines Künstlers, sondern eine Romanfolge, das künstlerische Werk eines Mannes der Wissenschaft sein wollte, war es weniger. Der Mangel wird ganz auffallend klar, wenn man diese große Romanfolge etwa mit der Reihe der Rougon-Maquart Zolas vergleicht.

Es fehlte eben das moderne Moment, das den wunderbar einheitlichen Eindruck der Romanreihe Zolas ausmacht — die Entwickelung.

Der antiquarische Geschmack war aber einmal da und forderte immer neue Opfer.

Man interessierte sich nicht mehr bloß für die eigene Geschichte, sondern eine Art historischen Rausches hatte sich des Lesepublikums und der Dichter bemächtigt. So fand Georg Ebers seine Stoffe in der Geschichte des alten Egyptens. Die „Mumienpoesie“ blühte und verschlang immer größere Summen künstlerischen Empfindens.

Es ist bezeichnend, daß der Einzige, der es verstand, nationale Stoffe zu Ewigkeitswerken zu gestalten, Richard Wagner, so gar nicht gewürdigt wurde. Als im Jahre 1876 der „Ring des Nibelungen“ in Baireuth zum erstenmal mit seinen Hornfanfaren die erste Morgenröte einer deutschen Kunst verkündete, stand Presse und Publikum Deutschlands in vollständiger Verblüfftheit oder hämischer Krittelei vor dem gigantischen

Werk. Gerade deshalb weil hier von allen Zufälligkeiten, allem rein Aeußerlichen, Kostümlichen abgesehen worden war und das Rein-Menschliche zum Ausdruck kam. Man übersah in der Entrüstung über den revolutionierenden Musiker Wagner den revolutionierenden Dichter Wagner. Hier hatte man, wie schon früher in „Tristan und Isolde" und später im „Parsifal", die Behandlung von Seelenproblemen in nationalen Stoffen.

Seelenprobleme und nicht Kostümstudien. Entwickelungen, das war es, was man nicht verstand.

Aber an die junge Generation war das deutsche Reich als etwas bereits Bestehendes gekommen, als etwas Selbstverständliches. Diese Männer waren kleine Jungen gewesen, als man die deutsche Krone aus Blut und Eisen geschmiedet hatte. Diese Generation stand vor dem neuen Bau nicht mehr mit dem ungläubigen Staunen und der Ehrfurcht der Aelteren. Und in dem Maße, als die heilige Scheu vor der Wirklichkeit des einst unmöglich Scheinenden schwand, im selben Maße stieg auch die Kritik des Bestehenden.

Man begann nach den rückwärtigen Verbindungen zu suchen, nach den Fäden, welche dieses Ereignis mit der Vergangenheit verknüpften, und man fand oder glaubte wenigstens die Entwickelungslinien, die auf dieses Geschehen hinleiteten, zu finden. Man sah die Vorgänge nun nicht mehr in der Verklärung der Begeisterung, sondern bemühte sich, sie so zu sehen, wie sie sich in der Realität abgespielt haben mochten. Es ist bezeichnend für die Art, wie sich in den beiden aufeinander folgenden Generationen die Geschehnisse des Krieges abspiegelten, wenn man Ernst von Wildenbruchs „Heldenlieder": „Vionville" (1874) und „Sedan" (1875) etwa mit den realistischen Schlachtenschilderungen Bleibtreus wie „Dies irae — Erinnerungen eines französischen Offiziers" vergleicht.

In dieser ganz verschiedenen Art der Betrachtung, in diesem vor- und rücksichtigen Beantworten aller Fragen geschichtlichen Geschehens, in diesem steten Be-

ziehen auf Zusammenhänge ist bereits der Einfluß einer Wissenschaft deutlich, die auf die junge Generation mächtig einwirkte, so daß ihr ganzer Gesichtskreis, ihre ganze Gedankenarbeit von dieser Wissenschaft beherrscht und bestrahlt war. Es war die erst in den letzten Jahrzehnten emporgeblühte Naturwissenschaft. Die Arbeiten Darwins und Häckels hatten die Gesichtspunkte gegeben, unter denen eine Zusammenfassung alles Seins und alles Werdens möglich schien. Es lag unbestreitbar ein dichterisches Problem in den Antworten, die uns die Naturwissenschaft auf jahrtausende alte Fragen bot; es war etwas Begeisterndes in dem Gedanken, sich als ein Glied einer unendlich langen Entwickelungsreihe fühlen zu können, als ein Glied, das zwar sich selbst, von dem jedoch dem Ganzen nicht der kleinste Teil verloren gehen konnte. Auf eine antiquarisch denkende Generation folgte eine naturwissenschaftlich denkende. Es war glücklich die fünfte Wissenschaft, die im 19. Jahrhundert an die Herrschaft über die Kunst und den Geschmack kam. Auf die Zeitalter der Philosophie, der Politik, der Litteratur und der Geschichte endlich das Zeitalter der Naturwissenschaften.

Zugleich mit dem machtvollen Einwirken der Naturwissenschaft auf die junge Generation war dieser Wissenschaft in Frankreich ihr machtvollster Dichter erstanden. Emile Zola schuf seine von ihm mit einem allerdings unzutreffenden und undeutlichen Ausdruck so benannten Experimentalromane. Die gigantische Romanreihe: „Die Rougon-Maquart", vielfältig in ihren einzelnen Erscheinungen wie das All, machte Schule in Deutschland. Da stand man vor Dichtungen, die sich selbst nicht als solche geben, sondern nur Experimente sein wollten, da waren Dinge, so brutal und so liebevoll wie die Natur, so niederträchtig und und so erhebend wie die Natur, so begeisternd und so ekelerregend wie die Natur. Man lernte von ihm, daß man und wie man sich an soziale Probleme wagen konnte. Man sah ihm an, daß er „nicht aus der engen

Studierstube hinaus arbeitete, sondern gleichsam von draußen hinein, mit eigener, sich wie von selbst dazu formulierender Sprache, ohne akademisch sanktionierte Regeln und Cliché, rücksichtslos dem unmittelbaren Leben, der Natur selbst nachschaffend und diese an Stelle der überlieferten Aesthetik zum obersten Gesetz erhebend, beobachtend und sammelnd mit fast wissenschaftlichem Ernst und Eifer." (Cäsar Flaischlen, „Zur modernen Dichtung". Pan 1895.)

Man lernte von Zola also zweierlei, die Möglichkeit neuer Stoffe und eine unerhörte Art ihrer Behandlung. Hatte die Naturwissenschaft die ursächlichen, lückenlosen Zusammenhänge alles Geschehens gelehrt und somit auch den Grundsatz, daß das kleinste Geschehen so wichtig und interessant sei wie das kolossalste, so war auch die Art der Behandlung der Stoffe dieses so unendlich erweiterten Gebietes eine naturwissenschaftliche. Mit einer mikroskopischen Peinlichkeit, einer unsäglichen Ehrfurcht vor dem Detail wurde jedes Ereignis betrachtet, mit derselben peinlichen Genauigkeit, mit der die Malerei die Farben in ihre einzelnen Spektralbestandteile zu zerlegen begann. Freilich hat dann die „exakte Methode" viel Unheil angerichtet. An Stelle eines inneren Erfassens trat ein rein äußeres Beschreiben. Es gab Dichtungen, die wie ein Mosaik waren, das aus vielen einzelnen, kunstvoll ins Kleinste gearbeiteten Steinchen besteht, und doch nichts Großes bedeutet, weil im Ganzen die Wirkungen der Einzelsteinchen sich nicht zur Einheit schließen. Der Künstler begann sich in einem dumpfen Trott zu verlieren, und alle Schwungkraft der Phantasie wich einer lastenden Erdschwere. So berechtigt unsere heutige Reaktion gegen diese Art Kunst ist, so sehr war ihre scharfe und reine Luft damals wohlthuend und notwendig.

Im Sinne des Spektralanalytikers war auch der zweite der großen Lehrmeister unserer deutschen Moderne „Naturalist".

Ibsen war der Mann, mit neuen Augen Neues zu sehen. Daß freilich der Mann, der tausende von

mikroskopischen Präparaten bereitet und studiert hat, schließlich die Entwickelungsgesetze irgend welcher Bakterien erforschen wird, also auch ewige, allgemeingiltige Gesetze, daß ebenso Ibsen in seinen Präparaten die ewigen Linien fand, und daß er sie schließlich nur mehr daraufhin ansah — das freilich übersah man beim ersten Auftreten Ibsens in Deutschland. Und auch späterhin noch lange genug. Noch anfangs der achtziger Jahre war eine Aufführung der „Nora" ausgezischt worden. Der neue Geist war noch nicht mächtig genug. Aber als wenige Jahre später — 1887 —, im selben Jahre, in welchem Tolstois „Macht der Finsternis" aufgeführt werden konnte, die „Gespenster" in Berlin in Scene gingen,*) da war die Sachlage bereits geändert, da waren die Geister vorbereitet, und der Sieg Ibsens war mit einem Schlage entschieden. Natürlich nicht ohne den üblichen Protest seitens derer, denen die Behandlung solcher Fragen peinlich und unangenehm war oder gefährlich schien. Man sah eben in Ibsen nur den brutalen Naturalisten, der die „unpoetische" und gräßliche Krankheit Oskar Alvings, einen Stoff, wie er „ins Krankenhaus" gehörte, auf die Bühne brachte. Man übersah ganz, daß der Schwerpunkt nicht auf diesem Schicksal, sondern in dem Gegensatz zweier Weltanschauungen lag, wie sie Frau Alving und der Pastor Manders verkörpern. Der Eindruck der gewaltigen Dichtung war ein tiefgreifender, und eine plötzliche Ibsen-Begeisterung flammte auf, die bei der Aufführung seiner übrigen Werke (zunächst des „Volksfeind" am Ostendtheater) noch mächtiger wurde.

Hatte man so von Zola gelernt, die äußere Seite, das soziale Leben zu behandeln, so führte Ibsen nachdrücklich und ernst in die Tiefen der Menschen. Seine Methode war zunächst analytisch. Mit sicherem Schnitt entblößte er das Innere einer Seele und zeigte die zuckenden Kräfte, die ringenden Gewalten in seinen

*) 19. Januar 1887 im „Residenz-Theater".

Menschen. Aus diesen Gewalten löste er die passenden zu seinen Zwecken und ließ sie aufeinander wirken. Aus dieser Synthese ergaben sich nun seine Resultate, die er, erst warnend, dann drohend, dann bitter lachend verkündete.

So war er ein Lehrer der Tiefen. Und nun kam Einer mit seinen Wirkungen, der in die nun offenen Schächte hineinleuchtete und in alle Winkel mit seiner weißglühenden Fackel eindrang — Friedrich Nietzsche. Er lehrte den Menschen sich durch- und durchsehen. Er lehrte ihn den Zweifel an allem. Und aus seinen Negationen und Negationen der Negationen ergaben sich ihm machtvolle Bejahungen . . der Wille zur Macht, die Herrenmoral, der neue Mensch . . neue Begriffe für die staunende Menschheit. Jetzt erst kamen die Wirkungen dieses „Bohrenden, Grabenden, Untergrabenden, dieses Unterirdischen" (Morgenröte, Vorrede) zu Tage. Seit Jahren war er an der Arbeit. Jetzt erst verstand man ihn und seine Wege. Es war kein kleiner Stoß für den modernen Menschen der Naturwissenschaften — dieser Stoß, den seine Weltanschauung durch Nietzsche erhielt.

Man hatte sich eben eingeordnet in die große Reihe alles Lebenden und fühlte sich als Glied des Ganzen berufen zur Vollendung seiner Reihenpflicht und zur Herdenglückseligkeit im neubelebten, neugewordenen All. Da kam Nietzsche und er sprach vom Uebermenschen. Von ihm, der über die Reihe hinaus war und der sie mit Füßen trat, weil er auf ihr stand. Aber bald erkannte man, daß auch hier im Grunde nichts anderes war, als Entwickelung — dasselbe Gesetz, das die exakte Wissenschaft lehrte. Was war der Uebermensch anderes, als ein durch jahrhundertelange, günstige Kreuzung vorbereitetes Exemplar einer Gattung. Ein besonderes gut an den Kampf ums Dasein angepaßtes Individuum mit Ansätzen zu einem darüber — hinaus.

Doch bevor diese Ausgleichung über die Geister kam, gab es viel Verwirrung in den Köpfen dieser Generation, die noch in der alten Zeit geboren war und nun mit

einem Male die mächtigsten geistigen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts auf sich wirken lassen mußte.

* * *

Die neuen Anschauungen und Gegensätze begegneten und mischten sich naturgemäß besonders in Berlin. Die neuen Fragen und die neuen Antworten hatten schon früher ihren Schatten vorausgeworfen. Einzelne spürfeine Geister hatten den frischen Wind von Osten kommen gefühlt, hatten einen Schimmer der Morgenröte gesehen, da alles ringsum noch schlief. In der Liedersammlung „Weltpfingsten" (1878) Heinrich Harts, des älteren der beiden Brüder, erklingt mir zum erstenmal die neue Weltanschauung in starken brausenden Tönen. Es war dieselbe Weltanschauung, die ihn dann 1887 an sein Lied „Lied der Menschheit" schreiten ließ, einer gigantischen Reihe von vierundzwanzig Epen, in denen er die ganze Entwickelung der Menschheit seit der Urzeit schildern wollte. Ein Gedanke, wie ihn nur ein Jünger der neuen Zeit der Naturwissenschaften fassen konnte. Bald sollten Heinrich Hart und sein Bruder Julius Hart die tonangebenden Faktoren im Kampfe um die neue Weltanschauung werden.

Daß es zu einem Kampfe kommen würde, das wußten beide Parteien, die „Alten" und die „Jungen". Unter diesen Schlagworten hatte sich alles, was sich am geistigen Leben Berlins beteiligte, zusammengefunden. Die Alten, wie immer, mit dem hämischen Lächeln und der ironischen Ruhe der Besserwissenden, der Erhabenen. Die Jungen, glühend vor Eifer und Kampfeslust, ihre neuen Waffen an den Feinden zu erproben. Eine Aehnlichkeit — wenigstens eine äußere Aehnlichkeit — zwischen der neuen Bewegung und dem jungen Deutschland drängt sich sofort auf. Diese Strömungen waren beeinflußt von den lebendigen Wissenschaften, die im neunzehnten Jahrhundert zur Herrschaft kamen, die eine von der Politik, die andere von der Naturwissenschaft. Wo Leben ist, da ist Ueberquellen, da ist Aufschäumen, Kraft, Brutalität und frohes Lachen.

Dieselbe Kraft, die erst den Arm stählt in der Verteidigung eigensten Gutes, der innersten Ueberzeugung, sie wird mit dem Sieg übermütig und bald klopft sie mit dem Schwertknauf an die Festen des Feindes. Nicht genug, daß sie sich der eigenen Haut erwehrt hat, will sie den Feind besiegt, gestürzt sehen.

Bald folgte hier wie dort der Angriff auf alles, was durch die Autorität geheiligt war. Zuerst galt er den Priestern und dann ihren Götzen. An allem, was jenseits jener neuen Scheidewand der Geister stand, sah man den Zopf und die Schminke.

So finden wir die beiden um ein halbes Jahrhundert getrennten Geschlechter einig in einer großen Schiller-Verachtung, ja geradezu in einem Schiller-Haß. Man sah in ihm nur den Moralisten und Schöngeist. Während aber das junge Deutschland auch vor Goethe nicht Halt machte, und z. B. Börne in einer geradezu grandiosen Art über den Schlafrockhelden und Minister Goethe loszog, war es interessant zu sehen, wie die jüngste Generation ehrfurchtsvoll den Abstand von dem Gewaltigen bewahrte. Man sah in ihm ein Vorbild jener Allumfassung, wie man sie als Ideal der modernen Bildung hinzustellen bemüht war. Man sah in dem Mann nicht nur den Dichter, sondern den Gelehrten, den Forscher, den Ahner und Wegbahner der modernen Naturwissenschaften, kurz ein Stück Kosmos selbst ... Die folgenden Zeiten haben dieses ehrfürchtige Gefühl nur vertieft und erst vor kurzem hat der Kampf gegen die Reaktion alles was Anspruch auf geistige Bedeutung hat unter seinem Namen vereinigt.

So war ein fröhlicher Kampf allenthalben entbrannt.

Kampf bis aufs Messer war die Losung und den Brüdern Hart gelang es in ihren „Kritischen Waffengängen" (1882) so manchen scharfen Streich zu führen und manche Wunden zu schlagen. In der ersten Reihe der in Betracht kommenden Faktoren stand die Kritik. Hier war sie so recht am Platze. Hier galt es zu zerstören, hier mußte Bestehendes negiert, weggeräumt werden,

um Kommendem zu weichen. In der Kritik konnte sich auch die Freude am Kraftvollen, Rücksichtslos-Persönlichen so recht ausleben; der individuelle Stil konnte seine Triumphe feiern und in Julius Hart konnte sich so eines der bedeutendsten kritischen Genies, die wir überhaupt besitzen, entwickeln.

Den einzelnen kritischen Vorkämpfen folgten in geschlossenen Massen die eigentlich Schaffenden. Man übersah ganz oder vernachlässigte es, daß der Schaffende vor allem Ellbogenfreiheit brauche. Man wollte nur Eines. Anschluß an Gleichstrebende, mit denen man über andere schimpfen und sich selbst untereinander loben konnte. So entstand jenes in geschlossener Reihe Marschieren, so wurden jene unzähligen Vereine und Zeitschriften ins Leben gerufen, die wie Luftblasen zahlreich aufstiegen und wie diese wirkungslos und ohne Spur wieder vergingen. Einen wirklich vornehmen Rang behauptete nur die von den Brüdern Hart begründete Zeitschrift: „Berliner Monatshefte für Litteratur, Kritik und Theater". Aber an der Interessenlosigkeit des Publikums ging sie im selben Jahre ihres ersten Erscheinens — 1885 — zu Grunde. Für sie trat die mittlerweile von M. G. Conrad in München begründete „Gesellschaft" auf den Plan.

Von den Vereinen war nur der von Dr. Küster begründete Verein „Durch", dem auch Arno Holz einige Zeit angehörte, von Bedeutung.

Im Jahre 1889 wurde die „Freie Bühne" von Brahm, Schlenther, Harden und den Brüdern Hart ins Leben gerufen. Sie vermittelte dem deutschen Publikum die Kenntnis Ibsens und auf ihr ging Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang" in Scene.

Die Summe aller jener geschilderten Einflüsse und Strömungen mußte sich nun auch im produktiven Schaffen geltend machen. Es war klar, das dies zunächst in zweierlei Richtungen geschehen mußte. Es war eine Revolution der Stoffe und eine Revolution der Formen in Gang. Naturgemäß erfaßte diese Um-

wälzung zunächst die Stoffe. Man wagte endlich zu sagen, was man bisher als „unpoetisch“, als unsagbar empfunden hatte. Ebenso naturgemäß war es, daß man zunächst das zu äußern suchte, was man als stark und tief bei sich empfunden hatte und daß man erst später auf die Dinge der zweiten Linie, auf die Vorgänge der Außenwelt kam. Daß man also zunächst in jene Kunstform den neuen Inhalt einzugießen versuchte, welche als die einzig mögliche zur Aeußerung, zur Verdichtung innenweltlicher Vorgänge angesehen wurde, daß man so bei der Lyrik zu revolutionieren begann.

Im Jahre 1885 erschien eine Sammlung von lyrischen Dichtungen aus den Kreisen der modernen Generation: „Moderne Dichtercharaktere, eine lyrische Anthologie“. Wenn die Herausgeber der Anthologie gehofft hatten mit ihr gegen die Wälle der zopfigen Borniertheit und des familienblattseligen Philistertums Bresche laufen zu können, so sahen sie sich in ihrer Hoffnung gründlich getäuscht. Man nahm im Publikum kaum Notiz von dieser Anthologie. Die Tageszeitungen regten sich weder dafür noch dagegen allzusehr auf.

In den litterarischen Kreisen war die Anthologie hingegen Tagesgespräch. Ernst v. Wildenbruch, der Romandichter Wolfgang Kirchbach und Karl Bleibtreu erklärten öffentlich, daß sie nicht zu der „jungen Generation“ der „Modernen Dichtercharaktere“ gehörten. Man übersah ganz, daß in jenem Anfang unter vielem Halben und Schiefen doch ein entwickelungsfähiger Keim sich barg und vor allem, daß unter vielen Talenten und Talentchen auch zwei wahrhaft Große sich befanden — Herrmann Conradi und Arno Holz. Man übersah den ungeheuren Ernst, mit dem man an die Lösung der großen Aufgabe schritt. Und die Folgen, die jeder weitere Schritt gerade in der Entwickelung der Lyrik mit sich bringen mußte. Mit logischer Notwendigkeit mußte gerade in der Lyrik, in der formenstrengsten aller Künste, das Ueberquellen des neuen Inhalts zur Zertrümmerung der alten Formen,

zur Schaffung neuer führen. Diese Formenneuerung mußte wieder rückwirkend befruchtend auf die andern Gattungen, besonders den Roman Einfluß nehmen. Hier — im Roman — plagte man sich noch immer den neuen Inhalt und die alte Form in Uebereinstimmung zu bringen. Und Dank der Schmiegsamkeit der epischen Form gelang es meist — allerdings sehr zum Schaden des künstlerischen Gesamteindruckes. Die berühmten modernen Berliner Romane Max Kretzers waren von einer rührenden Hilflosigkeit in der Wahl der Ausdrucksmittel. Die Lösung moderner sozialer Probleme war hier mit den aller-ältesten technischen Mitteln versucht worden. Aehnlich erging es Bleibtreu.

So war von der Lyrik aus zu allererst wenigstens eine Anregung zu erwarten. Um so mehr als man sich schon jetzt, wenigstens in Umrissen, über die Bedeutung der neuen Lyrik in den Kreisen der Lyriker selbst klar war. Es ging auch hier wieder ein naturwissenschaftlicher Grundzug durch ihre Schöpfungen. Wie Wilhelm Bölsche 1887 — also zwei Jahre später — seine Ansichten über die „naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" in seiner geistreichen Art niederlegte, so finden wir denselben Gedanken, denselben Glauben an die neue naturwissenschaftliche Dichtung — wenn wir unter dem Namen „Naturwissenschaft" alle ihre Spezialfächer, als Kulturgeschichte, Volkswirtschaft Technik, Soziologie u. s. w. zusammenfassen — in den Bekenntnissen des Arno Holz und so manches anderen in den „Modernen Dichtercharakteren". Und „Objektivität der Lyrik" — klingt das nicht ganz naturwissenschaftlich?

Hören wir einmal Julius Hart in der Vorrede zu seiner Gedichtsammlung: „Homo sum" über die neue Lyrik:

„Das Wesen ihrer Objektivität steht im Gegensatz zu dem Subjektivismus der hinter uns liegenden Poesie. Die Lyrik wird deshalb auch aus der fremden Seele heraus denken, fühlen und reden lernen und nicht immer das Ich zum Wort kommen lassen. Sie wird das Landschaftliche in ganz anderer Deutlichkeit uns malen,

das Einzelbild statt eines typischen hinstellen, die Empfindungen schärfer begründen, ihre Ursachen darlegen und die Gefühle selber feiner zerlegen. In dieser Kunst hat Goethe zum Teil Großes geleistet, als ein dichterisches Genie, das über die Kunst seiner Zeit hinauswächst, aber wenig offenbart sich die Kraft in der übrigen deutschen Poesie, die wesentlich nur stimmungsvoll das reine Empfinden wiedergiebt. Vorwiegend ist aber auch die Goethesche Sprache Gefühlssprache und ihr Wesen musikalischer Natur; dem gegenüber wird die Lyrik des Realismus reichere Elemente der Naturanschauung verarbeiten und einen mehr malerischen und plastischen Charakter annehmen, das Bildliche, das bei Goethe zurücktritt, mächtiger in den Vordergrund stellen."

Also die Freude am Objekt auch in der subtilsubjektivsten Kunst, in der Lyrik. Die Beobachtung an Stelle des blinden Gefühls, das Bildliche, Malerische, Plastische im Vordergrund anstatt des Musikalischen, wie noch bei Goethe. Das war das Entzücken und der Wissensdurst des ernsten Forschers, ausgedehnt auf ein Gebiet, das bisher mehr als alle anderen für scharfe Beobachtung unzugänglich gehalten wurde. Eine naturwissenschaftliche Freude. Freilich wandte man das Seciermesser, das man am Objekt zu handhaben gelernt hatte, gar bald gegen die eigene Seele. Aus der Darwinschen Naturbetrachtung ward eine Nietzschesche psychologische Anatomie. So entstand jene Reihe: Conradi — Przybszewski — Dehmel, die in höllischen Qualen und tiefster Wollust in den eigenen Seelen wühlen, um die Abbilder der Objekte in sich zu finden — die also eine Rückkehr zum äußersten Subjektivismus bedeuten.

Alle diese Keime lagen in dem bunten Sammelbuch: „Moderne Dichtercharaktere" beschlossen. Zwei Vorreden, eine von Herrmann Conradi und eine von Karl Henckell, in welchen die Herausgeber ihre Absichten mehr zur bestehenden Aesthetik in Gegensatz zu setzen, als auseinanderzusetzen suchten, leiten das Werk ein. Neben den Ge-

nannten verdienen Erwähnung: Wilhelm Arent, John Henry Makay und Maurice Reinhold von Stern.

Maurice Reinhold von Stern und Wilhelm Arent sind zwei von den Stehengebliebenen. An ihnen ist die Entwickelung vorübergegangen und von ihren zahlreichen Gedichtsbüchern ist das folgende immer gerade so gut wie das vorhergehende. Henckell hat unstreitig gelernt, allerdings wohl mehr in Bezug auf die Form. Er ist heute einer der im bestem Sinne „glättesten" Lyriker. Seine Individualität, welche die großen Tiefen vermissen läßt, fesselt durch zahlreiche feine Reize und Intimitäten, deren seine Kunst Ausdruck zu verleihen weiß. John Henry Makay hat sich zu einer individualistisch-anarchistischen Lebensauffassung durchgearbeitet, deren Töne in seinen letzten Werken immer mächtiger aufbrausen.

Der Interessanteste aus der Reihe der erwähnten Dichter ist Herrmann Conradi. In seinen „Liedern eines Sünders" lebt eine glühende Sinnlichkeit, seine Novellensammlung „Brutalitäten", sein Roman „Adam Mensch" zeigen bei aller Zerfahrenheit und allen unkünstlerischen Agitationsgeberden ein tiefes Eindringen in die Psyche der Menschen und insbesondere in die Psychologie des Geschlechtslebens. Es ist ein gemeinsamer Zug, der durch den größten Teil des zeitgenössischen Schaffens geht, dieses fast krampfhaft erscheinende Betonen des Sinnlichen. Es war, wie wenn ein ängstlich behüteter Sohn aus guter Familie schließlich in die Welt hinausgeschickt werden muß. Alles was in ihm an Brutalitäten schlummert, wird plötzlich jäh erweckt. Seine Triebe wachsen zu ungeheurer Macht und werden zu seinen Herren. Das Laster peitscht ihn durch alle seine Kloaken durch, bis endlich Ueberdruß und Ekel mächtiger werden als die abgestumpften Sinne. So kam es, als man endlich in der Oeffentlichkeit über diese Dinge sprechen und schreiben durfte, als die Prüderie der Gartenlaubentanten wenigstens auf die Jüngsten keinen Eindruck mehr machte, als man sich nicht mehr an die Gesetze der weisen Professoren der Aesthetik gebunden fühlte.

Nun machten sich die Jüngsten mit wahrem Heißhunger über die so lange totgeschwiegenen Stoffe her.

Vielen freilich ward die freie Luft zum Verderben. Der Trieb, seine Lebensauffassung und seine Kunst in Leben umzusetzen, war unter den Jüngstdeutschen nicht minder mächtig wie seinerzeit unter den Romantikern. Man suchte sich seine Modelle im wahrsten Sinne des Wortes auf der Straße, man verlegte seine Probleme in das Milieu der Bordelle. Daraus entstand nun ein mächtiger moralischer Katzenjammer, der komisch genug anmuten könnte, wenn er nicht so tiefe Tragik in sich beschlösse. Auch eine Tragik der Nichtübereinstimmung von Vorstellungsbild und Wirklichkeit. Ein Buch voll solcher Tragik ist Herrmann Conradis: „Lieder eines Sünders". Diese Dichtungen wirken um so wahrer, um so unmittelbarer, weil die grundverschiedensten Töne so hart nebeneinander erklingen. Neben den lebensfrohesten, den aufjauchzenden Liedern aus der Brust eines Jünglings, der die Welt in sich fühlt, Klänge von gräßlicher, düsterer Sinnlichkeit, bei denen man an die „Medusa" oder „Sphinx" Stucks denken muß, oder an jenes seltsame Weib Fernand Khnopffs, mit den leichtgeschwungenen Augenbrauen, der niedrigen Stirn und dem starren, geradezu sehenden, hypnotisierenden Augen.

Man fühlt: hier ist kein Boden, hier ist Sumpf, hier versinkt man, langsam und sicher und unentrinnbar. Dann kommen wieder Gedichte, wo sich die Seele des Dichters ausweint. Ein grauer Nebel hängt über den Dingen. Alles ist schal und modrig und der Geruch der Verwesung ist überall in der Luft. Man hat diese Gedichte als Ausgeburt eines unreifen, knabenhaften Weltschmerzes bezeichnet. Und es liegt in ihnen doch diese tiefe Tragik verborgen, die Tragik dessen, der endlich leben kann und das Uebermaß des Lebens nicht erträgt.

Herrmann Conradi starb sehr jung, ehe er uns sein Bestes hatte geben können.

* *
*

Unter den Mitarbeitern an der Anthologie war einer, der gewissermaßen, wie in einem Brennpunkt, in einer Keimzelle alle jene Richtungen in sich vereinigte, in welche seine Mitkämpfer später sich windrosenartig zerstreuen sollten: Arno Holz.*)

In seiner Auffassung von Kunst und Leben verdichtete sich jene geschilderte Grundstimmung der Zeit zu einem einheitlichen Ausdruck. Seine Aeußerungen konnten in ihrer ruhigen Sicherheit gar nicht mißverstanden, seine Worte in ihrer Eindringlichkeit nicht überhört werden. Das Programm der Zeit und ihrer Dichter, das Conradi und Henkell in ihren Vorworten zu der Anthologie mehr verworren und verwirrend, als klärend entwickelt hatten, klang aus den Rythmen Holzens frei und deutlich heraus. Jene Objektivität der Lyrik, jene Freude an jedem Stoffe, jenes naturwissenschaftliche Element.

In seiner Sammlung: „Buch der Zeit", Lieder eines Modernen, heißt es, da der Dichter den Dampf und Kohlendunst dieser jungen Zeit aus Blut und Eisen, ihr Hämmern und Klopfen hört, da vernimmt er ein heimliches Zukunftslied aus dem Gewirr und Getobe der Gegenwart:

Süß klingt mir die Melodie
Aus diesen zukunftsschwangeren Tönen;
Die Hämmer senken sich und dröhnen:
„Schau her, auch dies ist Poesie!"

Das waren kräftige Töne. Man hörte, hier stand Einer mit beiden Füßen auf der Erde und fand seine Erfüllungen in einem lebensfreudigen Diesseits. Also eine Poesie, die vor keinem Stoffe zurückschreckt, die ihre Werte „im Alltäglichen sucht, vielmehr, die auch das Alltägliche zu künstlerischen Werten erhebt, insofern darin ja doch auch ein Stück Zeit- und Menschheitsgeschichte sichtbar wird. Man sah, wo die neue Poesie fortan, im Bewußtsein ihrer Gegensätzlichkeit zu der Wald- und Mondscheinpoesie der Epigonen, ihre Stoffe suchen würde. Die Kohlengruben, die Maschinen, die Eisen-

*) Geboren am 26. April 1863 zu Rastenburg (Ostpreußen).

bahnen, Brücken, Dampfschiffe würde sie in ihren Bedeutungen zu erfassen suchen, in Gefängnisse und Spitäler hinabsteigen.

Das „Buch der Zeit" zeigt den Zweiundzwanzigjährigen in einer Reife und Vollendung der Form, wie sie nur bedeutende Zeiten in bedeutenden Geistern hervorzubringen vermögen. Vor allem überrascht die unendliche Ausdrucksfähigkeit seiner Lyrik. Von der zartesten Nachempfindung der Lyrik Eichendorffs („Eichendorff") bis zu den ergreifenden „Armen Liedern" und dem Cyklus „Phantasus" eine unerschöpfliche Fülle von Tönen und Stimmungen. Neben zwei Liedern an Emanuel Geibel, die aus Holzens früher Geibelverehrung herstammen, „litterarische Liebenswürdigkeiten" von Heinescher Bosheit. Und dann wieder Stücke wie „Der Teufelssumpf", die sich getrost mit Liliencron vergleichen lassen.

Wer Augen hatte, zu sehen, und Ohren, zu hören, der sah und hörte hier einen Ganzen — einen Starken, einen Könner.

* * *

Im Jahre 1891 erschien von Arno Holz „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze". Ein Buch, in dem sich Holz mit den herrschenden Kunstgesetzen, richtiger mit der herrschenden Kunstanarchie auseinandersetzte. Doch dieses Buch war kein ästhetisches Kompendium, sondern ein Menschenbuch, keine gelehrte Abhandlung, sondern ein frisch und frei heruntergeschriebenes Bekenntnis eines Dichters, wie er „es gemacht hatte", wie er zu seinen Gesetzen gelangt war. Ein Buch, von dem sein Wunsch war, daß man es „lesen kann mit der Zigarre auf dem Sofa, meinetwegen auch mit einer Tasse Kaffee daneben, ohne „Kopfschmerzen" zu bekommen." Und das hat er erreicht, trotzdem ernste Wahrheiten, sehr viel von ernster, sehr ernster Kunst darin enthalten ist. Dem Buch war eine Reihe von Schöpfungen vorangegangen, die Arno Holz gemeinsam mit seinem Freunde Johannes Schlaf in den Jahren 1889 und 1890 veröffentlicht hatte. „Die Kunst, ihr

Wesen und ihre Gesetze" zog nun das Resumé aus jenen Werken, oder vielmehr, es zeigte die Grundsätze des Schaffens der beiden auf. Es war eine Art von nachträglichem Bericht, ein „Weißbuch" über die Gedankenarbeit, die Holz an die Erkenntnis des neuen Kunstgesetzes gewendet hatte.

Holz selbst schildert die inneren Erlebnisse, die ihn zu seinem eindringlichen Studium über jenes Gesetz geführt hatten.

Sein „Buch der Zeit" hatte nicht den Erfolg gehabt, den der Dichter davon erwartet hatte. „Kaum, daß es einige wohlwollende Kritiken tröpfelte." Holz zerbrach sich vergebens den Kopf über die Ursache des Mißerfolges. Etwa, weil er im Bewußtsein seiner Kraft seine lieben Kollegen mit freundlichem Lächeln ins Gesicht geschlagen hatte? Oder weil seine Freunde recht hatten, die den Vers für die überwundene Form einer überwundenen Epoche erklärten? Oder weil er sonstwo ins Verkehrte getappt war?

Ueber diese quälenden Fragen und die verfehlten Versuche zu ihrer Lösung kam ein Zustand über ihn, eine „Krisis", die er selbst charakteristisch schildert:

„Alles in mir war in Trümmer gegangen, und doch verrann kaum eine Woche, in der nicht noch irgend was nachstürzte. Und was das Sonderbarste dabei war, das Tollste, ich empfand darüber jedes Mal noch so eine Art zorniger Freude, etwas wie eine Genugthuung."

Neue Arbeit sollte ihn von diesen Gedanken abziehen.

Er versuchte es vor allem mit der Theorie. Als er sich in den „Grützberg" theoretischer Weisheiten auf der königlichen Bibliothek eingefressen hatte und sah, daß er hier zu keinem Ende kam, packte er kurz entschlossen sein Bündel und fuhr in den Frühling hinein. Nach Paris! Dort lernte Holz die theoretischen Schriften Zolas kennen. Aber auch Zola konnte seine zergliedernde Logik, sein eifervolles Suchen nicht befriedigen.

Sein Problem ließ ihm auch nach seiner Heimkehr nicht Ruhe. Von neuem vertiefte er sich in Studien,

aber er lud sich nicht mehr „alte Herren wie Aristoteles, Winkelmann und Lessing auf den Schreibtisch, sondern Leute wie Mill, Comte, Spencer und die modernen Naturwissenschaftler." Als Resultat wurde ihm nun vor allem Eines klar: Die Kunst hatte wie alle Dinge ihre Gesetze. Die Wissenschaft von der Kunst hat nicht bloß die Gesetzmäßigkeit der äußeren Einflüsse aufzusuchen, die Kunst und ihre Bethätigungen nachzuweisen, also nicht bloß ihre Zusammenhänge, ihre Entwicklung, sondern auch das letzte, das ursächliche Gesetz zu ergründen, dem wir es überhaupt verdanken, daß eine Kunst existiert. Und nun stand Holz vor der Frage: Welches ist dieses letzte, dieses ursächliche Gesetz?

Er ging bei seiner Beantwortung von dem Satz aus: „Die Erkenntnis eines Gesetzes ist um so leichter, je einfacher die Erscheinung ist, in der es sich äußert." Irgend eine einfache Thatsache der Kunst, irgend eine primitive Kunstbethätigung mußte ihm dieses letzte Gesetz ebenso zeigen, wie irgend ein kompliziertes Meisterwerk. Von einer solchen primitiven Thatsache ging Holz aus. Die Kritzeleien eines kleinen Jungen auf einer Schiefertafel, die einen Soldaten vorstellen sollten, war unstreitig der einfachste Fall einer solchen primitiven Kunstbethätigung. Der Junge hatte einen Soldaten darstellen wollen. Zwischen dem Resultat, das auf der Schiefertafel dem Experimentator entgegenstarrte, und dem Ziel des kindlichen Künstlers klaffte eine grauenhafte Lücke. Holz erhielt nun, indem er statt Resultat: „Schmierage", für Ziel: „Soldat" und für Lücke: „x" einsetzte, eine mathematische Formel: Schmierage = Soldat — x. Oder wenn er für Schmierage: „Kunstwerk" (im oben erwähnten Sinn war ja die primitive Thatsache faktisch nur ein Gradunterschied vom komplizierten Kunstwerk), für Soldat: „Stück Natur" setzte; Kunstwerk = Stück Natur — x. Oder mit der Erweiterung für Kunstwerk: „Kunst", für Stück Natur: „Natur": Kunst = Natur — x. Dieses „x", diese Lücke, war dadurch entstanden, daß der Junge die technischen Mittel und

ihre Handhabung nicht zu beherrschen verstand. Ein Menzel wäre mit demselben Material, Schiefertafel und Griffel, seinem Vorbild — „Stück Natur" — viel näher gekommen. Aus der Zusammenfassung dieser Erwägungen stellte Holz die Definition auf:

„Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung"; oder wie er diesen Satz später faßte:

„Die Kunst hat die Tendenz, die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung".

In einer Polemik fügt Holz (Revolution der Lyrik) später erläuternd hinzu:

„Alle bisherigen Sätze liefen darauf hinaus, die Kunst ist ein Absolutum; dieser Satz, zum ersten Mal von einer anderen Weltanschauung her, behauptet, sie ist ein Relativum. Er sagt: es giebt für uns Menschen keine Kunst an sich, wie es für uns Menschen keine Natur an sich giebt. Es existieren genau so viele Kunstauffassungen, als entsprechende Naturauffassungen existieren. Zwei sich völlig deckende sind unmöglich. Dasselbe Kunstwerk, gesehen durch zwei Verschiedene, ist nicht mehr dasselbe. Ja, es ist sogar schon nicht mehr dasselbe, zu zwei verschiedenen Zeiten auch nur durch einen Einzigen gesehen! Daher absolut notwendig die ungeheure Divergenz unserer Urteile. Er ist ferner, was ebenfalls keiner der bisherigen war, ein Entwickelungssatz. Er sagt nicht, es giebt so und so viele Künste: die Musik, die Malerei, die Dichtung, die Plastik und die „schöne Bekleidungskunst", oder meinetwegen auch noch betreffende andere, oder weitere, sondern, es giebt soviel Künste, als es Mittel giebt. Die Mittel sind aber weder in Anzahl begrenzt, noch sind sie „ewig". Ihre Wirkungen erschöpfen sich, und neue Mittel oder neue Verbindungen von alten treten an ihre Stelle."

Und nun enthüllt sich die ganze Tragweite des Holzschen Satzes. Zur Handhabung der Mittel ist die

Individualität des Schaffenden ebenso unentbehrlich, wie diese Mittel selbst. Sie ist ja schließlich selbst Mittel der Reproduktion, denn durch sie hindurch geht das Kunstwerk. Den Satz Zolas: Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament hatte Holz in seinem Buche nicht im mindesten angezweifelt, sondern als selbstverständlich angenommen. Auch von einer Nachahmung der Natur als dieser selbst, der Dinge an sich konnte keine Rede sein. Was wir von der Natur wissen und sehen, sind ja nur unsere Vorstellungsbilder von ihr. Und nun rundet sich das Bild: Kunst = Natur — x.

Aber „die Kunst ist kein Absolutum, sondern ein Relativum". Und in dieser Form war der Satz zu absolut, zu irreführend.

Es wäre daher besser gewesen, Holz wäre bei seiner zweiten relativeren, konkreteren Formel stehen geblieben: Kunstwerk = Stück Natur (verstehe Vorstellungsbild)—x. Und nun höre man in diese einfache Formel alle die Werte hinein und aus ihr heraus, die wir erörtert haben. In dieser Form schließt der Satz wirklich all unser modernes Wissen um die Kunst in sich. Es ist der Grund-Satz der Kunst.

Als so der theoretische Grundgedanke in Holz klar und fest geworden war, ging er daran, durch die Schaffung der Praxis die Probe seiner Richtigkeit zu liefern. Eine feste, jahrelange Freundschaft verband den Dichter mit dem ungefähr gleichaltrigen Johannes Schlaf, der damals noch in Berlin Philosophie studierte. Die beiden Freunde vereinigten sich zu gemeinsamer Arbeit an dem bahnbrechenden Werk der neuen Zeit. Einen langen Winter hindurch waren die beiden in idyllischem Zusammenleben an ihrem Plane thätig. Im Januar 1889 erschien als erstes Resultat dieser „Campagne" „Papa Hamlet". Holz wußte sehr genau, daß das Ausland in Deutschland immer vorangestellt werde — in der Litteratur wie in allem anderen. Um sein und seines Freundes Werk vor dem Untergang in einem

Wust zeitgenössischer Litteratur zu schützen, deckte er die Autoren mit dem Namen Bjarne P. Holmsen und schickte eine Einleitung des Uebersetzers Dr. Bruno Franzius voraus, die von dem Lebenslauf und der Begabung des Norwegers Holmsen berichtete. Das Buch erregte wirklich Aufsehen. Eine Flut von Kritiken in allen Tonarten regnete es. Vom verständigen Lob zur Verblüfftheit und von rückhaltsloser Anerkennung bis zum verbissensten Tadel — alle Tonarten. Holz hat sich später den Spaß gemacht, die extremsten Kritiken nebeneinander zu stellen und diesen schlagenden Beweis von der tragikomischen Unsicherheit unserer „öffentlichen Meinungen" als Nachhang in einer späteren Auflage aufzunehmen.

Der Sammelband „Neue Gleise" (1892), welcher alle mit Schlaf gemeinsamen Arbeiten Holz's enthält, umfaßt folgendes: Die papierne Passion. Krumme Windgasse. Die kleine Emmi. Ein Abschied. Papa Hamlet. Der erste Schultag. Ein Tod. Das Drama: Die Familie Selicke.

Jede der merkwürdigen Erzählungen bringt uns in eine eigentümliche Stimmung. Es ist eine so ganz andere Stimmung, als wir sie sonst beim Lesen noch so meisterhafter Schilderungen empfinden. Es wirkt alles viel unmittelbarer, so förmlich direkt auf unsere Nerven. Es ist, als ob gar keine Individualität zwischen uns und diesen Dingen vorhanden wäre. Und doch empfangen wir diesen Eindruck erst gerade durch das Mitschwingen unserer Seele mit den seelischen Regungen eines Uebertragers, eines Vermittlers. Denn die Art, wie diese Ausschnitte aus dem Alltag gemacht und wie sie uns vermittelt werden, und überhaupt das ganze, scheinbar vollständige Zurücktreten des Mittlers verrät den großen Künstler. Gerade dadurch, daß der Künstler uns zwingt, genau so zu empfinden, wie er bei der Darstellung empfand, gelangen wir nicht zur Empfindung einer fremden Individualität.

Und wie „klein" und „arm" — nach der alten, herrischen Kunstauffassung — sind diese Stoffe. Ein

Beispiel statt vieler: „Die papierene Passion“, eine Berliner Küche. Bei Mutter Abendroth'n und ihrer Pflegetochter, einem ungezogenen, „vermickerten“ Ding, so einer echten Berliner Range, finden sich verschiedene Gäste ein. Ihre Mieter, der flotte Herr Röder, der schüchterne, verfrorene, immer hungrige Kandidat Haase, das Berliner Original, der olle Kopelke. Man spricht über Verschiedenes, wie man eben in der Abendstunde im Winter in der Küche plaudert. Im Hofe entsteht ein kleiner Auflauf, weil der betrunkene Schlosser seine Frau mißhandelt. Das Haus beruhigt sich wieder. Der olle Kopelke schneidet aus einem Zeitungsblatt die Leidensgeschichte Christi aus. Man plaudert weiter. Schluß. Keine Handlung. Und doch von mächtiger Wirkung. Man sieht aus dieser kleinen Küche ein tüchtiges Stück in die „armen“ und „kleinen“ Schicksale dieser Menschen hinein.

Mit fabelhafter Sicherheit wird da Strich neben Strich gesetzt, keiner zu wenig, jeder noch abrundend, noch füllend, noch notwendig zum Ganzen. Die Beschreibung der Morgensonne in der versoffenen Atmosphäre einer Studentenbude wirkt in ihrer Technik wie ein Segantini. Stricheldchen neben Stricheldchen. Wenn man es in der Nähe sieht, ein scheinbares Chaos von Nichtigkeiten. Aber gewinnt nur die Perspektive, und ihr werdet sehen, wie das Bild wird und lebt. Die Technik Holz-Schlaf's ist wie die Segantinis. Sie ist nicht für Leute, die gebückt mit der Lupe nach den Grenzen von Licht und Schatten suchen, sie ist für die freien Augen von aufrecht stehenden Menschen, für Menschen, die wissen, wie die Wirkung entstanden ist und gelegentlich auch daran ihre Freude haben.

Daß diese Technik, auf das Drama angewendet, auf noch größeren Widerstand stoßen würde, war vorauszusehen.

Holz und Schlaf wagten den Versuch in ihrer „Familie Selicke“. Als dieses Drama am 7. April 1890 von der „Freien Bühne“ aufgeführt wurde, war die Kritik wieder einmal sehr verblüfft. Nur Fontane

erklärte in seiner Besprechung in der Vossischen Zeitung, daß dieses Drama im vollständigen Gegensatz zu allen bisherigen Stücken stände. Auch im Gegensatz zu Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" und Tolstois „Macht der Finsternis". Diese sind auf ihre Kunstart, Richtung und Technik angesehen, keine neuen Stücke; die Stücke, beziehungsweise ihre Verfasser, haben nur den Mut gehabt, in diesem und jenem über die bis dahin traditionell innegehaltene Grenzlinie hinauszugehen, sie haben eine Fehde mit Anstands- und Zulässigkeitsanschauungen aufgenommen, sie haben auf diesem Gebiete .... zu reformieren getrachtet, aber nicht auf dem Gebiete der Kunst selbst." Hier dagegen sei zum ersten Mal wirkliches „Neuland", zum ersten Mal sei hier mit aller bisherigen dramatischen Technik zu brechen versucht worden.

Die Wirkung des Stückes war trotzdem gering.

Lag das an der „Handlungsarmut" des Stückes, oder an seiner Technik? Das Drama war zum großen Teil nur Zustandsschilderung. Die Familie des Buchhalters Selicke, dieses dumpfe, gedrückte Milieu, die immer seufzende, lamentierende Frau, der „unverstandene" Mann, die vier Kinder, das war alles meisterhaft geschildert. Die Handlung ist eigentlich nur ein Verzicht. Toni, die älteste Tochter, verzichtet auf ihre Liebe zu dem jungen Kandidaten der Theologie, der sie aus diesen unnatürlichen Verhältnissen hinausführen will, weil sie fühlt, daß nur sie diese zerfallene Familie noch zusammenhält. Sie muß es um so mehr, als durch den Tod des jüngsten, geliebtesten Kindes sich die Bande vollständig zu lockern drohen. Ein Verzicht auf die Liebe um der Eltern willen, also um eine Pflicht gegen die Vergangenheit.

Und was ist die Handlung in dem gleichzeitigen Stück Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang"? Ein Verzicht! Ein Verzicht auf die Liebe um einer geglaubten Pflicht gegen die Zukunft willen.

War also die Technik das wesentlich Unterscheidende, das den großen Erfolg des einen, und den geringen des anderen Stückes erklärt?

Aber Hauptmann hatte seine entscheidende Anregung ja gerade durch Holz-Schlafs Versuche erhalten. „Vor Sonnenaufgang" trägt die Widmung an Bjarne P. Holmsen, den „konsequenten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet", in freudiger Anerkennung der durch ihn empfangenen, entscheidenden Anregung". Seine Technik war ganz durch ihn beeinflußt — sie war beeinflußt, aber sie war doch nicht bis zu jenem Grade im Sinne Holzens vollendet, wie die Technik Holz-Schlafs selbst. Das war das Entscheidende: das teilweise Kompromiß ließ man sich noch gefallen, ja, man jauchzte ihm zu. Vor der äußersten Konsequenz dieses als richtig anerkannten Prinzipes schreckte man jedoch zurück.

Die „Familie Selicke" war das letzte gemeinsame Werk Holzens und Schlafs. Ihr Zusammenarbeiten hatte seinen Zweck erreicht. Nun konnten sich ihre Wege wieder trennen. Ueber die Art ihres gemeinsamen Arbeitens äußerte sich Holz:

„Nicht allein, daß wir unsere Arbeit zu gleichen Hälften geleistet zu haben glauben, wir haben sie thatsächlich so geleistet! Eine langjährige Freundschaft, verstärkt durch ein fast ebenso langes, nahestes Zusammenleben, und gewiß auch nicht in letzter Linie beeinflußt durch gewisse ähnliche Naturanlagen, hat unsere Individualitäten, wenigstens in rein künstlerischen Beziehungen, nach und nach geradezu kongruent werden lassen. Wir kennen nach dieser Richtung hin kaum eine Frage, und sei sie scheinbar auch noch so minimaler Natur, in der wir auseinandergingen. Unsere Methoden im Erfassen und Wiedergeben des Erfaßten sind mit der Zeit die vollständig gleichen geworden. Es giebt Stellen, ja ganze Seiten im Papa Hamlet, von denen wir uns absolut keine Rechenschaft mehr abzulegen vermöchten, ob die ursprüngliche Idee zu ihnen dem einen, die nachträgliche Form dem andern angehört oder umgekehrt. Oft flossen uns dieselben Worte desselben Satzes gleichzeitig in die Feder, oft vollendete der eine den eben angefangenen Satz des andern".

Daß trotzdem eine Teilung der seelischen Funktionen bei dem Schaffen der Freunde vorhanden war, beweist die Stelle eines Briefes von Holz an Schlaf aus dem Jahre 1892: „Du hättest die Neuen Gleise nie ohne mich in die Welt gesetzt und ich nie ohne Dich. Du warst — wir sprachen oft darüber — das Weib, ich der Mann. Unsere Funktionen waren nicht dieselben, aber sie waren gleich wichtig.

In diesen Worten Holzens gipfelt die Gegensätzlichkeit zwischen diesen beiden Naturen, Schlafs, des weichen, empfangenden, intuitiven, künstlerischen und Holz', des starren, kälteren, logischen, dogmatischen.

Nach der Trennung von Schlaf erschien im Jahre 1896 Holzens Drama „Sozialaristokraten". Es sollte das erste einer Reihe werden: „Berlin. Das Ende einer Zeit in Dramen", welche „durch ihr Milieu alle Kreise und Klassen zeichnend, nach und nach ein umfassendes Bild unserer Zeit geben sollte." Diesem ersten Drama der Reihe ist bisher jedoch kein anderes gefolgt. Als Ziel schwebte Holz dabei vor, im Gegensatz zu aller bisherigen Rhetorik nur die Sprache des Lebens zu geben und so aus dem Theater das „Theater" zu verdrängen. Leider hat Holz hier über seinem formenneuernden Ziel ganz vergessen, daß er doch schließlich ein Drama schrieb. Also ein Stück Wirklichkeitsbild, in dem wir Entwicklung — nicht „Handlung" — sehen wollen, das uns Vergangenheits- und Zukunftsperspektiven eröffnet. Wir sehen nicht, wohin diese Menschen wachsen, oder wohin sie ihr Stillstand treibt, aber wir sehen auch nicht — und dies ist ärger — wo ihre Wurzeln sind. Wir glauben ihnen, weil sie so überzeugend und lebenswahr dastehen, aber wir dürfen nicht kritisch werden und uns fragen: Warum? Holz hat in seinen „Sozialaristokraten" den Schnitt ins Leben zu erbarmungslos gethan, er hat alles Vorher und Nachher wegrasiert. So löst sich dieses Drama in eine Reihenfolge von Szenen auf. Und trotzdem, diese Personen interessieren uns, so lange wir mit ihnen bei-

sammen sind — aber leider nicht länger. Wir merken, für diese Menschen hat Holz die Modelle in seiner litterarischen Umgebung gefunden, aber sie waren ihm eben bloß — Modelle. — Sozialaristokraten sind jene Höhenmenschen, welche nach dem Dr. Gehrke, der Hauptperson des Stückes, weder Sozialdemokraten, noch Anarchisten, noch Nietzscheaner sind, sondern irgend etwas anderes, wovon sie alle sehr viel reden, was aber eigentlich niemand genau weiß. Die einzelnen Szenen atmen einen köstlichen, urwüchsigen Humor. Wir blicken in eine abgründige Tiefe von litterarischem Strebertum. Das Gerngroß- und Gernreich-werden-wollen ist kontrastiert durch zwei wundervolle Typen von Dilettantismus: dem Gelegenheitsdichter und dem idealistischen Dichterjüngling. Von geradezu grandios-grotesker Wirkung ist der Schluß, wie der von der Wahl heimkehrende glückliche, siegreiche Dr. Gehrke von der jubelnden Menge heimbegleitet wird. Morgensonne. Unter dem Balkon die johlenden Leute. Die Freunde des Siegers, alle gerührt. Und Dr. Gehrke mit seinem „Mäuschen" im Arm: „Siehst Du, mein Kind? Wie Ibsen sagt: Die Sonne, die Sonne!" —

Ja, sie interessieren uns, diese Menschen, weil wir sie sprechen hören wie uns, weil sie so furchtbar hemdärmelig und wurstig, so ganz ohne Pose sind — aber leider nur, solange wir mit ihnen beisammen sind.

In den Jahren, die zwischen der „Familie Selicke" und den „Sozialaristokraten" lagen, hatte Holz inzwischen am konsequenten Weiterbau seiner Gedanken gearbeitet. Er war nicht der Mann, etwas einmal Erfaßtes nicht bis zu seinem Ende auszudenken. Hie und da erschienen kleine Gedichte, für die man in ihrer knappen Konzentration den Namen „Telegrammlyrik" erfand. Es waren die ersten Proben, die auf eine neue Ueberraschung deuteten. Diese Ueberraschung erschien 1898 und 1899 denn auch in Gestalt zweier dünner Hefte Lyrik: „Phantasus". Holz hatte in der Zwischenzeit seine revolutionierenden Ideen auch auf das Gebiet der Lyrik

ausgedehnt und ebenso wie die „Kunst" als Dokumentensammlung für die inzwischen bereits ins Praktische übersetzte neue Kunstanschauung Holzens erschienen war, ebenso folgten jetzt den beiden Heften „Phantasus" seine „Revolution der Lyrik" (1899), in welcher er die theoretischen Grundzüge seiner neuen Lyrik darstellte.

Auch hier finden wir wieder das große Zauberwort: Entwicklung, welches ihn schon zu seinen Untersuchungen über die Kunst im allgemeinen geführt hatte, und welches ihn nun zu neuen über das Wesen der Lyrik anregte. Es stand bei ihm fest: Jede Kunst ist der adäquate Ausdruck ihrer Zeit, daher keine Zeit dieselben Bedingungen zum Schaffen und zum Genießen von Kunstwerken bietet, wie die unmittelbar voraufgegangene und: die Geschichte der Kunst ist die Geschichte ihrer Technik. Es war also abermals ein naturwissenschaftliches Prinzip, das in seinen letzten Folgen hier wirksam war. Holzens Gedankengang war folgender:

Unsere Lyrik ist für das Empfinden feinerer Ohren veraltet. Daher die vielen Versuche, ihr neues Leben einzuflößen. Man versuchte es zunächst durch einen neuen Inhalt. Das war die lyrische Sturmzeit der achtziger Jahre, die „Großstadtlyrik". Aber man stieß an allen Seiten an die konventionelle Form, an Versmaß und Reim. Man sprengte also die alten Formen und machte tausend Versuche mit neuen. In welcher Richtung lag da der Weg, der emporführte, der weiterführte? Diese Frage aber war identisch mit der nach dem letzten Prinzip der Lyrik.

Das Prinzip der alten Lyrik sah Holz in einem „Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck." Und das ist gewiß richtig. Man braucht sich nur der Sündflut von Epigonenlyrik zu erinnern, bei der das Klingeln, das musikalische Element des Rhythmus und des Reims, das bei den Großen, Goethe, Heine, Möricke, noch organisch aus dem Stimmungsgehalt herausgewachsen war, zum banalen Kuhglocken-

geläute sich steigerte. Im Gegensatz dazu sah Holz das Grundprinzip der neuen Lyrik darin, daß sie „auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und . . . rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt.“ Das hieß, den Worten ihren natürlichen Wert lassen, an Stelle der bisherigen künstlichen Rhythmen natürliche Rhythmen schaffen. Holz verwahrt sich ausdrücklich dagegen, daß er damit etwas gegen die Großen vergangener Zeiten, die in der „alten Lyrik“ Unvergängliches geleistet, gesagt haben wolle. Diese schufen die Lyrik ihrer Zeit, wie ja schließlich Papa Opitz auch die Lyrik seiner Zeit schuf. Nur weiterschieben will Holz die Lyrik durch seine Erkenntnis ihres zeitveränderten Grundprinzipes. Es sollte, wie er richtig bemerkt, der Titel seines Buches daher auch nicht „Revolution“, sondern „Evolution der Lyrik“ heißen.

Daß man trotzdem über ihn herfiel, war nur selbstverständlich. Die „Revolution der Lyrik“ ist voll von Dokumenten solcher Kämpfe und Verteidigungen. Man ging so weit, daß man Holz sein eigenes „Buch der Zeit“ als schlagenden Beweis der Unrichtigkeit seines Strebens vorhielt. Natürlich! Das „Buch der Zeit“ war ja mittlerweile bereits Litteraturgeschichte geworden! Holz aber nahm keinen Anstand zu erklären, daß sein „Buch der Zeit“ keine Weiterentwicklung, sondern Stillstand war, daß es unter dem weiteren Gesichtspunkt der Entwicklungsgeschichte der Kunst als Entwicklungsgeschichte ihrer Technik „keinen Pfifferling wert“ war. Man hat weiter auf die Vorgänger hingewiesen, die Holz in seinen neuen Prinzipien gehabt haben soll. Man hat auf die freien Rhythmen Goethes, Platens, Heines hingewiesen. Besonders hat man aber den Amerikaner Walt Whitman und seine „Grashalme“*) ins Treffen geführt. Mit Unrecht, denn wenn Whitman in kosmischem Empfinden den Reim zerschlägt, wenn

*) Vgl. Moderne Essays, Heft 16.

seine Weltflüge ihn über den Strophenzwang hinwegführen, so stellen sich seine Dichtungen nur als unendlich lange Reihen von Worten dar, die man eigentlich nebeneinander schreiben sollte, und die nur das Druckerbedürfnis in Zeilen abgeteilt hat. Bei Holz aber wächst jeder Satz aus sich selbst heraus, aus feinster Abwägung aller dynamischen Werte. Die Form jedes Holzischen Gedichtes ist immer die einzig mögliche Form.

In seinen beiden Heften „Phantasus" hat Holz den Beweis gebracht, was mit seiner neuen Lyrik erreicht war. Eine unendliche Erweiterung des Stoffgebietes gegen die die Heranziehung der sozialen Frage und des modernen Lebens durch die Dichter aus der Mitte der achtziger Jahre und durch das „Buch der Zeit" wirklich nichts bedeuten wollte. Eine Vereinfachung und dadurch Vertiefung des formalen lyrischen Empfindens, das der Erweiterung des Stoffgebietes ungeheuer entgegenkam. Gewiß hat schon jeder es als störend empfunden, wenn er beim Lesen von Lyrik ganz unbewußt sich mitten aus der lyrischen Stimmung heraus auf einmal über Reim oder Strophenbau Rechenschaft zu geben sucht. Das war jetzt anders. Nur die natürlichen Rhythmen wirken. Und die wirken ohne Störung auf die Gesamtstimmung. Man höre auf folgendes Lyrikon, dem ich in seiner Einheitlichkeit nichts Zweites zur Seite zu stellen weiß.

In graues Grün
verdämmern Riesenstämme.
Von greisen Aesten
hängt
in langen Bärten Moos.
Irgendwo . . hämmernd . . ein Specht.
Kommt der Wolf? Wächst das Wunschkraut hier?
Wird auf ihrem weißen Zelter,
lächelnd,
auf mein klopfendes Herz zu
die Prinzessin reiten?
Nichts.
Wie schwarze Urwaldkröten,
regungslos,

hockt am Weg der Wachholder.
Zwischendurch
giftrot
leuchten Fliegenpilze.

„Phantasus" ist als ein großer Cyklus angelegt, eine Art „Lied der Menschheit", wie sie sich in ihrem einzelnen Individuum spiegelt. Holz schrieb mir darüber unterm 25. Juni 1900: „Das letzte „Geheimnis", der von mir in ihrem untersten Fundament bereits angedeuteten Phantasuskomposition besteht im wesentlichen darin, daß ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege. Wie ich vor meiner Geburt die ganze physische Entwicklung meiner Species durchgemacht habe, wenigstens in ihren Hauptstadien, so seit meiner Geburt ihre psychische. Ich war „Alles" und die Relikte davon liegen ebenso zahlreich wie kunterbunt in mir aufgespeichert. Ein Zufall, und ich bin nicht mehr Arno Holz, „der formale Erneuerer der modernen deutschen Poesie", dessen mißglückte Zinkotypie der letzte Litteraturkalender [Kürschner] brachte, sondern ein beliebiges Etwas aus jenem Komplex. Das mag meinetwegen wunderlich ausgedrückt sein, aber was dahinter steckt wird mir ermöglichen, aus tausend Einzelorganismen nach und nach einen riesigen Gesamtorganismus zu bilden, der lebendig aus ein und derselben Wurzel wächst."

Und nun geht uns auf einmal die innere Notwendigkeit von Gedichten auf wie:

Da so in Hinterindien rum
muß ich schon mal irgend wie gelebt haben.
Ein kleiner Prozentsatz von mir
war mit Schuld daran, daß es mal Gofamo Buddha gab,
und noch heute, nachts, im Traum,
wenn ich ihn nicht mehr so recht kontrollieren kann,
trinkt er Palmwein aus Rhinozeroshörnern.

Was uns z. B. die Sonette Herédias nur referierend bieten, die Entwicklung der gesamten Kulturmenschheit, wird hier zum innersten Erlebnis des Einzelnen, es wird hier erst wirkliche Lyrik.

Daß für eine solche Fülle modernsten Empfindens die überlieferte Form nur einen unerträglichen Ballast bilden mußte, liegt auf der Hand. Nur die natürlichen Rhythmen gestatteten jene Versenkung in die Melodie jedes, selbst des sprödesten Stoffes, wie sie Holz fordert. Denn er will ja nur den heimlichen „Leierkasten" aus der Lyrik heraus haben, aber nicht die Melodie.

Holz hat natürlich auch hier bereits Schule gemacht. In seiner „Revolution der Lyrik" führt er Gedichte von Georg Stolzenberg, Rolf Wolfgang Martens, Robert Reß und Ludwig Reinhard an. Stolzenberg und Martens sind wohl die begabtesten unter seinen Jüngern.

Holz ist kein Erfüller, er ist ein Wegebahner. Aber das schmerzt ihn nicht. Gerade das scheint ihm höchste Lust zu sein, in ungangbaren Wildnissen mit dem Beil Pfade einzuhauen, in dichten Finsternissen ferne Lichter aufzuweisen. Er nimmt für sich keine andere Ehre in Anspruch, als die, der „Erste" gewesen zu sein. Die nach ihm, die mögen dann seine Wege gehen und den schmalen Pfad an beiden Seiten immer breiter ins Gebüsch hineintreten. Was Holz uns gegeben hat, sind in erster Linie Entwickelungswerte. Nie hat jemand vor ihm mit gleicher Kühnheit die letzten, scheinbar so einfachen Grund-Sätze der Kunst aufgezeigt. Es ist unleugbar, daß mit dem von ihm in seinem Buch: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" formulierten Satz eine bewußte Aenderung der Technik der Prosa und des Dramas eingetreten ist. Was man früher unbewußt handhabte, hat man jetzt mit allem Raffinement der vollständigen Klarheit zu verwenden begonnen. Die konsequenten Realisten und die abstraktesten Mystiker und Symbolisten können die uns durch Holz erschlossene Technik gleichermaßen nicht mehr entbehren. Ob sie nun Vorgänge des Alltags oder die feinsten Schwingungen der Menschenseele als bewußten Teiles der Allseele darstellen, immer streben sie darnach, das Vorstellungsbild dieser Vorgänge möglichst lückenlos ins

Kunstwerk umzugießen. Es ist immer dasselbe: Kunstwerk = Stück Natur (d. i. Vorstellungsbild) — x. Daß sich die Sprache dieser letzteren, der Mystiker und Symbolisten, naturgemäß anders gestalten mußte, als die Hauptmanns oder Schlafs in seinem „Meister Oelze“, ist nur selbstverständlich. Aber die Technik, diese durchdringende Beobachtung, dieses rastlose Strich-neben-Strich-setzen bis ein Bild daraus wird, führt auf Holz zurück.

Holz selbst scheint für seine Person mit dem Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit den letzten Prinzipien der Lyrik das größte Interesse für die mit seinen prosaischen und dramatischen Versuchen zusammenhängenden Fragen verloren zu haben. In seiner Beantwortung einer im „Magazin für Litteratur“ seinerzeit veranstalteten Enquête über die „Zukunft der deutschen Litteratur“ glaubt Holz noch daran, daß eine neue Blüte des Dramas eintreten und daß da Deutschland die Führung übernehmen werde. In seiner „Revolution der Lyrik“ schreibt er aber schon: „Ich habe die Hoffnung, daß Deutschland für das Drama eine solche neue Blütenperiode „zeitigen“ werde, nun zwar noch immer nach wie vor. Nur glaube ich nicht mehr, daß diese Blüte bei uns eintreten wird. Wir werden den Keim gelegt haben, aber dieser Keim wird sich entwickeln, weiß der liebe Himmel, wo!“ Das kränkt aber die Entdeckernatur Holzens nicht im mindesten. Es genügt ihm, dabei gewesen zu sein, wie der Keim gelegt wurde.

Ueber Arno Holz, den Begründer der neuen Technik in Prosa und Drama, hat man sich nachgerade beruhigt. Desto aufgeregter ist man derzeit über ihn als Begründer der neuen Lyrik. Sätze wie: „Diese Tierlautkomödie ist zu schlecht für das Affentheater“, der seinerzeit auf die „Familie Selicke“ gemeint war, kehren in entsprechender lieblicher Abänderung wieder. Man wird sich auch hier beruhigen, wenn man die wohlthuende Wirkung auf unsere Lyrik erst erkannt haben wird. Wenn man erst sieht, daß diese neue Form alles andere eher als die Talentlosigkeit begünstigt.

Freilich wird auch hier Unkraut üppig in die Höhe schießen. Aber gerade diese Einfachheit, wo die Melodie aus einem wirklichen lyrischen Empfinden herausfließen muß, wird am besten und schonungslosesten die Unfähigkeiten und Halbtalentchen verraten, die sich bisher hinter Reim und Strophe, hinter den tausend Mätzchen, kurz hinter dem heimlichen Leierkasten der alten Form so glorreich verstecken konnten.

Holz ist wie eine Verkörperung der Triebkräfte der neuen Zeit. Es ist, als ob er alle jene Mächte in sich aufgespeichert hätte, die seinerzeit an der Schöpfung des modernen Menschen thätig waren. Es ist bezeichnend, daß seine beiden größt angelegten Cyklen „Berlin" und „Phantasus" so durchaus auf dem naturwissenschaftlichen Entwickelungsgedanken aufgebaut sind. Er ist von der unbändigen Rücksichtslosigkeit einer wahrhaft Neues zeigenden Progonennatur. Wer nicht für ihn ist, ist wider ihn. Seine zwingende Logik, sein beißender Spott, sein vor nichts zurückscheuendes Drauflosgehen — wie er es in seiner jüngsten Streitschrift „Dr. Richard M. Meyer, Privatdozent an der Universität Berlin, ein litterarischer Ehrabschneider" wieder zeigte — sind gefährliche Waffen für seine Feinde. Es ist ein Vergnügen, die „Erwiderungen" zu lesen, in denen er für seine Ideen eintritt. Jedes Wort ein Hieb und jeder sitzt. Aber ich fürchte — der unaufhörliche Kampf ermüdet sein Schaffen. Seit 1899 haben wir nichts Neues, Schöpferisches von Holz.*) Aber gerade dies ist wieder ein Beweis seines unermüdlichen Arbeitens an sich selbst. Holz schreibt mir: „Die nächsten Phantasushefte? Ja, was soll ich Ihnen da verraten? Ich wüßte nichts, als meine Sehnsucht, sie möchten besser ausfallen, als die ersten."

Um diese „Sehnsucht" könnte so mancher „Fertige" Holz beneiden.

---

*) Eben jetzt (1902) ist „Die Blechschmiede", eine Litteraturkomödie, erschienen. (Insel-Verlag.)

Aus „Phantasus" von Arno Holz. Berlin, Johannes Sassenbach, 1898 und 1899.

In den Grunewald,
seit fünf Uhr früh,
spie Berlin seine Extrazüge.
Ueber die Brücke von Halensee,
über Spandau, Schmargendorf, über den Pichelsberg,
von allen Seiten,
zwischen trommelnden Turnerzügen, zwischen Kremsern mit Musik,
entlang die schimmernde Havel,
kilometerten sich die Chausseeflöhe.
„Pankow, Pankow, Pankow, Kille, Kille" „Rixdorfer" „Schunkelwalzer" „Holzauktion!"
Jetzt ist es Nacht.
Noch immer
aus der Hundequäle
quietscht und empört sich der Leierkasten.
Hinter den Bahndamm, zwischen die dunklen Kuscheln,
verschwindet
eine brennende Cigarre, ein Pfingstkleid.
Luna: lächelt.
Zwischen weggeworfnem Stullenpapier und Eierschalen
suchen sie die blaue Blume!

* * *

So eine kleine Fin-de-Siècle-Krabbe, die Lawn tennis schlägt!

Rote, gewellte Madonnenscheitel,
eine lichtblaue Bluse aus Merveilleux
und im flohfarbnen Gürtel ein Veilchensträußchen,
das nach amerikanischen Cigaretten duftet.

Um ihren linken Seidenknöchel,
wenn sie die weißen Bälle pariert,
klirrt ein Goldkettchen.

Abends ist Feuerwerk.
Man drängt sich mit ihr in eine möglichst dustre Ecke,
läßt sie sich schmachtend an seinen Busen lehnen
und sieht zu, wie die Sterne zerplatzen.
Ah!
Ein Fünfminutenkuß und gar kein Fischbein.

Zur Arno Holz-Litteratur.

Arno Holz, Klinginsherz, 1882.

Arno Holz, und Oscar Jerschke, Deutsche Weisen. (Anthologie) Berlin. O. Parisius, 1884.

Arno Holz, Emanuel Geibel. Ein Gedenkbuch. Berlin. O. Parisius, 1884.

Arno Holz, Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen. Zürich, Verlags-Magazin, 1886 (2. A. F. Fontane).

Arno Holz und Johannes Schlaf, Neue Gleise. 1. Die papierne Passion. 2. Papa Hamlet. 1889. 3. Die Familie Selicke (Drama). Berlin, Fontane, 1892.

Arno Holz und Johannes Schlaf, Der geschundene Pegasus. Reime von Arno Holz, Bilder von Johannes Schlaf. Berlin, Fontane, 1892.

Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin, W. Jßleib, 1891 u. 1893.

Arno Holz, Berlin, das Ende einer Zeit in Dramen. 1. Sozialaristokraten, Komödie. Leipzig, Mänicke und Jahn, 1896 (zuerst in „Neuland").

Arno Holz, Phantasus. Erstes und zweites Heft. Berlin. Sassenbach, 1898 u. 1899.

Arno Holz, Revolution der Lyrik. Sassenbach 1900.

Arno Holz, Richard M. Meyer. Berlin. Sassenbach, 1900.

Arno Holz, Die Blechschmiede (Litteraturkomödie). Leipzig. Insel-Verlag, 1902.

Siehe ferner die Aufsätze von Arno Holz, „Neue Zeit" XVII, 27 (1899), „Zukunft" 1899, „Die Zeit" 1899 Nr. 231, 243.

* * *

Franz Servaes, Arno Holz in „Präludien". Berlin, 1899.

Arthur Moeller-Bruck, Bei den Formen (Die moderne Litteratur, Bd. 8). Berlin 1901.

Moderne essays zur Kunst u. Litteratur.

Folgende Hefte sind bereits erschienen:

Heft 1. **Friedrich Nietzsche** von Dr. Paul Ernst.
Heft 2. **Josef Kainz** von Ferdinand Gregori.
Heft 3. **Hans Thoma** von Dr. Franz Servaes.
Heft 4. **Richard Strauß** von Dr. Erich Urban.
Heft 5/6. **Hermann Sudermann** von Dr. Hans Landsberg.
Heft 7. **Arnold Böcklin** von Rudolf Klein.
Heft 8/9. **Gabriele d'Annunzio** von Lady Dr. Blennerhassett.
Heft 10. **Wilhelm Raabe** von Wilhelm Jensen.
Heft 11/12. **Björnstjerne Björnson** von Georg Brandes.
Heft 13. **Christian Dietrich Grabbe** v. Dr. Hans Landsberg.
Heft 14. **Multatuli** von S. Lublinski.
Heft 15. **Leo N. Tolstoi** von Prof. Dr. Thomas Achelis.
Heft 16. **Walt Whitman** von Edmund Gosse.
Heft 17. **Wilhelm Busch** von Georg Hermann.
Heft 18. **Bernhard Baumeister** von Ferdinand Gregori.

Als weitere Hefte erscheinen in rascher Folge:

Karl Scheffler . . . . . Ludwig von Hofmann.
Dr. Ernst Gystrow . . . Ompteda.
Dr. Hans Daffis . . . . Theodor Fontane.
Wilhelm Klatte . . . . Vergessene Musiker.
Dr. Gustav Kühl . . . Detlev von Liliencron.
Dr. Felix Poppenberg . . Hugo von Hofmannsthal.
Dr. Karl Anton Piper . Reuter.
E. Zola und A. Proust . Manet.
Prof. Dr. Richard Muther Kunstgeschichte und Kunstkritik.
Dr. Theodor Poppe . . . Hebbel.
Dr. E. W. Braun . . . Rodin.
Hugo von Tschudi . . . Französische Malerei (1800—1900).
Wolynski . . . . Russische Litteratur der Gegenwart.
Julius Bab . . . . . Richard Dehmel.
Paul Wiegler . . . . . Moderne Franzosen.
Wilhelm Weigand . . . Stendhal.

Junge Seele.

Gedichte von

Fritz Boré.

Preis elegant gebunden Mk. 3.—.

Ein eigenartiges, lyrisches Talent von rascher Entwickelung tritt mit einer größeren Liedersammlung zum ersten mal in die Oeffentlichkeit. Der kaum zwanzigjährige Dichter, der sich bereits der Anerkennung von Autoritäten, wie Professor Heinrich Bulthaupt, erfreut, bietet uns echte, aus dem Leben geschöpfte Lyrik, gestaltet mit einem ungewöhnlichen Reichtum musikalischer Formen.

Gose & Tetzlaff
Verlagsbuchhandlung.

Berlin W. 1901.
Karlsbad No. 15.

Johannes Belling Buchdruckerei, Berlin W., Karlsbad 15.


746



